

Peller, Mariela

Memoria, infancia y revolución: Reescrituras del pasado reciente en la narrativa de la generación de la post-dictadura

VIII Jornadas de Sociología de la UNLP

3 al 5 de diciembre de 2014

Cita sugerida:

Peller, M. (2014). Memoria, infancia y revolución: Reescrituras del pasado reciente en la narrativa de la generación de la post-dictadura. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4473/ev.4473.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Memoria, infancia y revolución. Reescrituras del pasado reciente en la narrativa de la generación de la post-dictadura

Nombre y apellido: Mariela Peller

Pertenencia institucional: FSOC-UBA/ IIEGE-UBA

Correo electrónico: mariela_peller@hotmail.com

En el campo de las narraciones sobre la militancia armada de los años setenta en Argentina, existe una serie compuesta por elaboraciones estéticas producidas por la generación de los hijos y las hijas de militantes, en algunos casos desaparecidos durante la última dictadura militar (1976-1983). El comienzo de estas intervenciones puede situarse con el nacimiento en 1995 de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e hijas por la Igualdad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) conformada por hijos e hijas de desaparecidos, que estableció la cuestión visual como estrategia preponderante en sus operaciones políticas.¹ Entre las diversas producciones simbólicas, no todas vinculadas directamente con H.I.J.O.S., se encuentran films, ensayos fotográficos, obras teatrales y relatos literarios.²

Estos jóvenes, afectados por el terrorismo de Estado, eligen al arte como vía privilegiada para indagar sobre el pasado de sus padres forjando un segmento de narrativas generacionales que pone el foco críticamente no sólo en la violencia catastrófica acontecida durante los años dictatoriales (muertes, torturas, desapariciones) sino también en los modos de organización de la vida cotidiana y en las opciones políticas (y personales) tomadas por la generación de los progenitores durante los años de la militancia revolucionaria. Y lo hacen mediante operaciones formales que entrecruzan el testimonio, con la autobiografía y la ficción. De esta manera, las obras consideradas habilitan –tanto por su dimensión temática como formal– lecturas desde lo que ha dado en llamarse posmemoria.³

¹ Roberto Pittaluga (2007) realiza un interesante estudio -que contiene una periodización- de las escrituras en torno a la militancia en el pasado reciente.

² Entre los films realizados por hijos e hijas de desaparecidos se pueden mencionar *M* de Nicolás Prividera (2007), *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *(h) historias cotidianas* (2000) de Andrés Habegger, *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué y *Encontrando a Víctor* (2004) de Natalia Bruschtein. Uno de los ensayos fotográficos más significativos fue *Arqueología de una ausencia* (2000-2001) de Lucila Quieto. Entre las obras teatrales se destacan, *Mi vida después* (2009) de Lola Arias; *Ábaco* (2008) de Mariana Eva Pérez e *Hija de la dictadura argentina* (2009) de Lucila Teste. En cuanto a la producción de textos literarios y ensayísticos se destacan los de Ángela Urondo Raboy (2012); Mariana Eva Pérez (2012); Raquel Robles (2013); Laura Alcoba (2008, 2011); Patricio Pron (2012); Felix Bruzzone (2007, 2008) y Ernesto Semán (2011).

³ Dentro de los estudios de la memoria, a fines de los años ochenta surge el término posmemoria como una noción útil para analizar artefactos culturales que trabajan sobre la perdurabilidad, la transmisión y la memoria de experiencias traumáticas a través de las generaciones. Si bien la historia del término es breve, lo es más en la región latinoamericana (Szurmuk, 2009). Marianne Hirsch (1997) desarrolla dicha noción para referirse a la

Desde esta perspectiva, puede sostenerse que, como discursos vinculados a las muertes traumáticas de sus seres queridos, estas producciones culturales se han constituido en espacios que posibilitan un trabajo de duelo -si bien inconcluso y fragmentario- personal y social de esas vivencias.⁴ En el orden de lo político-social, estas narrativas colaboran en los ritos sociales del duelo porque ponen en circulación nuevos sentidos sobre el pasado, nombrando el horror vivido no sólo por sus progenitores sino también por las siguientes generaciones. Judith Butler ha destacado el carácter público del duelo, como opuesto a una situación solitaria y despolitizada. Para esta autora, el duelo, al evidenciar los lazos de dependencia fundamental que posee el sujeto respecto de los otros, pone en primer plano a la comunidad política (Butler, 2004:49).

Si los acontecimientos trágicos generan huecos en la memoria y grietas en la capacidad narrativa, las producciones culturales de la generación de la post-dictadura argentina se presentan como intentos de lidiar con esa imposibilidad de dar sentido al pasado. La capacidad de incorporar al pasado en una narración propia es un acto fundamental para su comprensión, reinterpretación y elaboración por parte de los sujetos y de las sociedades. Porque, en los términos de Dominick LaCapra (2005), “elaborar no significa evitar, conciliar, olvidar simplemente el pasado ni sumergirse en el presente. Significa aceptar el trauma, incluidos sus ínfimos detalles, y combatir de manera crítica la tendencia a ponerlo en acto” (2005:157). Desde este punto de vista, la elaboración no implica una sutura retrospectiva sino que supone cierta toma de distancia con respecto a un pasado traumático, que es habilitada de modo privilegiado por ciertas formas literarias, que poseen la capacidad de proporcionar espacios que den respuestas al trauma (LaCapra, 2006:162).⁵

Esta posibilidad de elaboración se revela en los discursos estéticos de las hijas e hijos que si bien toman como tema de sus obras la violencia política de aquellos años lo hacen mediante

experiencia de la llamada “segunda generación”, de aquellos sujetos que crecen dominados por narrativas familiares de generaciones previas que se moldearon sobre eventos traumáticos. Si bien Hirsch utiliza el término en el contexto de los sobrevivientes del Holocausto, recientemente la noción a comenzado a utilizarse para analizar las experiencias de la generación de las hijas y los hijos de desaparecidos en Argentina y Latinoamérica (Blejmar, 2013a; 2013b; Blejmar y Fortuny, 2013; Ros, 2012).

⁴ El “trabajo de duelo”, como lo describió Sigmund Freud (1993), se refiere a la reacción implementada por el sujeto ante la muerte de un ser amado. La idea de “trabajo” supone que, a diferencia de entender ese proceso como una atenuación progresiva y espontánea del dolor, el sujeto debe realizar toda una actividad interior para lograr la elaboración del duelo (que puede en ocasiones resultar fallida). Una resolución adecuada es aquella que le permite al sujeto romper su lazo con el objeto perdido, sin identificarse con él, como en el caso de la melancolía.

⁵ A lo largo de las últimas décadas se ha renovado el interés por la noción de trauma como instrumento para comprender el estudio de las consecuencias subjetivas y sociales del terrorismo de Estado. Lo interesante del concepto es que posibilita referirse no sólo a la dimensión de los sufrimientos humanos sino que permite revelar (a través del estudio de sus huellas y de los mecanismos de la repetición) su etiología y su elaboración posible (Kaufman, 2014).

relatos y procedimientos que critican los valores morales y la cultura política de la generación de sus padres. La confección de una voz propia les permite instalar una mirada crítica que se interroga sobre las elecciones políticas, personales y familiares de sus padres, desafiando las visiones ya instituidas. Esas narraciones no duplican los sentidos del pasado dados por la memoria “habitual” o “automática” que elude la reflexión (Jelin, 2000) sino que logran recuperar una historia despedazada por el horror y construir una “memoria crítica” (Oberti y Pittaluga, 2006) que escapa a la repetición. Estableciendo fisuras en las narraciones establecidas, desalojan tanto los relatos de tono heroico como los victimizantes, sin abandonar por ello, la denuncia de los crímenes cometidos por la dictadura militar. Habilitan así no sólo otras miradas sobre las opciones políticas y personales de sus padres sino también sobre aquello que desean transmitir como legado a las nuevas generaciones, la de sus propios hijos, la de los nietos de los militantes.

En varias de estas producciones no sólo se trata de la militancia de las madres y los padres, sino que en su trama la historia de los antecesores es desplazada del centro de la escena para generar aperturas hacia la interrogación sobre el lugar ocupado por los hijos y las hijas durante los años de la militancia revolucionaria y la dictadura.⁶ En esta línea es que se puede delimitar una serie de obras que instalan una *mirada infantil* sobre aquellos años, obras que se sitúan en un punto híbrido entre la autobiografía y la ficción, posicionando a los niños y a las niñas como narradores y protagonistas.

Dentro de esas obras se puede distinguir entre las que instalan predominantemente el relato en el tiempo y el espacio de la militancia revolucionaria y aquellas que refieren centralmente a los efectos del terrorismo de Estado sobre la vida de los niños. Producciones como *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba e *Infancia clandestina* (2011) de Benjamín Ávila, privilegian el relato de los rasgos que asumía la cotidianeidad para los niños y las niñas que vivían en familias con padres militantes, en tanto que, narraciones como *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles, los cuentos del libro 76 (2007) de Félix Bruzzone⁷ y algunos fragmentos de *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urendo Raboy describen, por su parte, las vidas de los hijos tras el secuestro y la desaparición de sus padres, exhibiendo las consecuencias personales y cotidianas del terrorismo de Estado en la vida de los niños.

⁶ Ana Amado sostiene que estas obras pueden entenderse como gestos a la vez de autonomía y de dependencia. Autonomía que se expresa formalmente en la primera persona de la enunciación y en la presencia en la imagen como narrador- personaje; dependencia que se exhibe en ese apego al origen, en ese hacer entrar en escena (de modos diversos) a los ausentes (Amado, 2009: 165-166).

⁷ Principalmente en “En una casa en la playa” Bruzzone (2007) narra las vacaciones en la costa argentina de un niño de unos 10 años, que vive con su abuela porque sus padres están desaparecidos, describiendo secuencias cotidianas en las cuales el niño debe lidiar con su orfandad.

Más allá de esta distinción, las producciones poseen modulaciones comunes. Como sostiene Rossana Nofal en un estudio sobre *Los Pasajeros del Anna C.* de Laura Alcoba (2012), “frente al relato heroico de los testimonios de los padres, los hijos organizan los tonos de la derrota y la pérdida. Todos pierden frente al juego del combate. En el viaje iniciático todo es un canto a las potencialidades de la revolución; sobre el final sabemos que el resultado es la muerte y la desaparición” (Nofal, 2014: 280).

En este trabajo me detendré en el estudio de algunas narraciones literarias y ensayísticas producidas por hijas mujeres, focalizando en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (2008), *Pequeños combatientes* de Raquel Robles (2013) y en algunos aspectos de *¿Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo Raboy (2012). En el recorrido que sigue me interesa reflexionar principalmente sobre dos dimensiones de las obras.

1) El modo en que la instalación de una narradora infantil genera transformaciones respecto a los relatos previos. Por un lado, ubica a las niñas como sujetos protagonistas del pasado poniendo en duda la idea de víctimas colaterales; por otro, posibilita la enunciación y la descripción de cuestiones cotidianas que no eran decibles desde otras voces. Al narrar desde la voz infantil, la historia de los setenta ya es otra, porque la modificación en los enunciadores y en los estilos narrativos, conllevan modificaciones en el tema y en la trama. El punto de vista infantil, instala una discusión sobre los vínculos entre infancia y violencia política, al mismo tiempo en que las zonas narrativas que emergen producen efectos críticos y paródicos sobre los relatos ya establecidos acerca de la militancia.⁸ Así, estas obras producen como efecto central reescrituras del pasado reciente, cuyo resultado es la reinscripción de la historia en el presente y la conformación de una nueva galería de protagonistas y de acontecimientos. 2) El estudio de los paratextos de estas producciones me conduce a sugerir que la aparición de estos relatos de infancia no sólo es consecuencia de las modificaciones sociales en el orden de lo decible respecto de la militancia y la dictadura sino que es fundamentalmente resultado del arribo al mundo de la tercera generación -la de los nietos de desaparecidos-. La posición de madres asumida por estas hijas (invocada en los elementos paratextuales de sus obras)⁹, las

⁸ Desde la perspectiva de los padres y las madres, algunas obras de la literatura testimonial producida por los propios militantes exhiben preocupaciones similares sobre los modos en que los niños atravesaron la vida cotidiana junto a sus familias en tiempos de militancia y clandestinidad. La novela *Los compañeros* de Rolo Diez –militante del PRT-ERP, exiliado en México– se destaca por su interesante reflexión al respecto y por haberse referido a estos tópicos tempranamente ([1987] 2000). Se refieren también a estas cuestiones la novela *La casa operativa* de Cristina Feijoo (2007) y *Los jardines del cielo* de Pola Augier (2010).

⁹ Recordemos que los elementos paratextuales (título, subtítulo, advertencias, epílogos, agradecimientos, dedicatorias, contratapas, notas) son uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de una obra, es decir, de su acción sobre el lector. Es a través de esa paratextualidad que el contrato de lectura de conforma (Genett, 1989: 12).

conduce hacia la necesidad de conocer su propio pasado para poder generar un relato pasible de ser transmitido a las futuras generaciones.¹⁰

En suma, desplazando a las madres y a los padres militantes del centro de la escena para poner a las niñas como sujetos de la enunciación, las novelas se constituyen no sólo en el espacio material donde las autoras escriben acerca de sus propias vivencias infantiles sino que también representan (en tanto que objeto-libro) un símbolo cultural de la transmisión entre generaciones. La tarea emprendida no fue otra que la de inscribirse a sí mismas en una genealogía para aportar a que las futuras generaciones sean partícipes de una “transmisión lograda” (Hassoun, 1996).

Niñas que escriben

La casa de los conejos es la narración de la vida cotidiana de un grupo de militantes de Montoneros desde la mirada de una niña de siete años. El relato está situado durante los años setenta, en la ciudad de La Plata. La narradora es la niña Laura, que describe en presente lo que va sucediendo en su vida en el año 1975 y en los días previos al golpe de Estado de 1976. Ella es hija de una pareja de militantes montoneros, su padre está preso en aquellos años; su madre debe mudarse con ella y una pareja de compañeros militantes, Cacho y Didí (que está embarazada), a una casa donde se monta una imprenta clandestina encargada de imprimir y distribuir el periódico *Evita Montonera*. En la casa, que funciona bajo el disfraz de un criadero de conejos, se construye en el fondo un “embute” que oculta la imprenta.

Pequeños combatientes es la historia de la vida cotidiana de una nena de unos siete u ocho años tras el secuestro y la desaparición de sus padres durante la última dictadura militar argentina. Una mañana –allí comienza la historia– la niña descubre que sus padres han sido secuestrados en la noche por las fuerzas militares. Tras ese acontecimiento (“Lo Peor”) se traslada a vivir a casa de sus tíos, con su hermano menor y su abuela.¹¹ Desde ese momento la niña se identifica fuertemente con la vida militante de sus padres, organizando una resistencia clandestina junto a su hermano pequeño (el “Ejército Infantil de Resistencia”).¹²

¹⁰ Alejandra Oberti (2006) y Susana Kaufman (2006) han estudiado los modos en que la memoria, la transmisión y el intercambio de sentidos operan entre generaciones atravesadas por situaciones límite, pero se han centrado principalmente en el pasaje del relato desde las generaciones de militantes hacia la de las hijas y los hijos. Aquí me interesa pensar la reconfiguración de la escena de transmisión cuando se incorpora una tercera generación.

¹¹ El 5 de abril de 1976, a menos de dos semanas del golpe, Flora Pasatir y Gastón Robles (secretario de Agricultura durante el Gobierno de Héctor Cámpora), miembros de Montoneros son secuestrados en un operativo, mientras los dos hijos de la pareja duermen.

¹² Estas estrategias desplegadas han sido interpretadas como formas melancólicas de enfrentarse a la desaparición de sus padres ante la imposibilidad de elaborar el duelo y lidiar con el dolor (Badagnani, 2014).

La asunción de una mirada y una voz infantiles para narrar la violencia política de los años setenta supone un pacto de lectura, por el cual el lector debe suspender su saber acerca de la adultez de la autora. Requiere olvidar, al menos por un momento, aquello que todos sabemos: las niñas no escriben novelas. De esta manera, estas obras que involucran vivencias infantiles recurren no sólo a un pacto autobiográfico –y también autoficcional–¹³, ya presente en las producciones literarias testimoniales de los militantes, sino que también postulan otra complicidad entre escritor y lector. Raquel Robles se refiere a esos pactos de lectura en una entrevista acerca de su novela:

“Es una ficción pero tiene un montón de autobiográfico porque el hilito de donde tiré para crear las ficciones, las postales, siempre fue a partir de una imagen, un recuerdo o un «lo que podría haber sido». Una manera de expresar mejor, como tienen las ficciones, las sensaciones o los sentimientos de ese momento. Por supuesto que es un juego entre el lector y el escritor porque ninguna niña puede escribir o describir de esa manera pero a mí me parece que ese juego entre el lector y el escritor, que sabe que los niños no escriben, que escriben los adultos poniéndose en los zapatos de los niños, nos puede ayudar a decir lo que los niños no pudieron decir en ese momento” (Quiroga, 2013).

Así, la escritura se presenta como un ejercicio de memoria manteniendo vínculos con el relato testimonial. Porque si bien el registro es claramente ficcional, el lector sabe –porque la novela se encarga de crear ese pacto de lectura con él– que los datos que se narran tienen asidero en la realidad. A la manera de la Emma Zunz de Jorge Luis Borges, este relato –como muchas otras obras de la generación de los hijos– mezcla la prueba autobiográfica con una trama ficcional y de esa forma construye su verosimilitud. Se encuentra cercana al realismo pero a la vez nos genera cierta desconfianza en la evidencia.

La instalación de la narradora infantil es entonces pura ficción que produce un juego de contradicciones con los lectores. Pero es una ficción que habilita verdades (“La ficción dice más que la verdad misma”, sostiene Robles en la entrevista), que permite enunciar aquello que no había podido ser dicho previamente. Al abrirse el espacio para escribir sobre su experiencia infantil por medio de la ficción, se produce un relato apropiable y transmisible.

La casa de los conejos presenta pactos de lectura similares. En ambas novelas nos encontramos con adultas que se posicionan como las niñas que fueron para contar el pasado desde el presente. Son escrituras que encuentran su sentido en la actualidad. Esa fuerte articulación entre presente y pasado producida a través de la narración infantil, se expresa de

¹³ Regine Robin (1994) y Leonor Arfuch (2007) han trabajado sobre aquellas textualidades que presentan pactos de lectura ambiguos, destacando que tanto la autoficción como la autobiografía si bien se construyen con procedimientos ficcionales, trazan a su vez líneas que permiten identificar por medio del nombre propio al autor, al narrador y al personaje. Son relatos que no se pretenden verídicos pero que no obstante llevan marcas de autenticidad. He analizado los modos en que lo autobiográfico y la autoficción se presentan en la literatura testimonial sobre la militancia armada en Argentina en Peller (2009).

modo paradigmático en el proceso de escritura de la novela de Alcoba. Como ha sostenido la autora en una entrevista, la obra fue escrita en francés y no en español: la niña Laura narra la historia en presente y en primera persona en una lengua que no es su lengua materna sino la lengua adoptada durante el exilio junto a su madre.¹⁴ Por otra parte, tanto al comienzo como al final de la novela, a modo de epílogo, quien narra es Laura la adulta, situando la enunciación en el momento de escritura de la historia. En el prólogo le habla a Diana Teruggi militante de Montoneros desaparecida, a quien le dedica su novela, pero al dirigirse a ella parece estarnos hablando a todos los lectores, la autora escribe:

“Pero antes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una confesión: si al fin hago este esfuerzo de memoria por hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco” (Alcoba, 2008:12).

Tanto por su tema -la niñez, la violencia política, la memoria- como por sus procedimientos genéricos -vínculos ambiguos entre ficción y relato biográfico- estas novelas se enlazan con algunos pasajes de los films documentales *Los rubios* de Albertina Carri (2003) y *M* de Nicolás Prividera (2007). Una de las primeras imágenes de *M* es el plano de una televisión encendida pero sin ninguna imagen que se refleja en un espejo, la cámara se va moviendo y mostrando diversos ambientes de una casa vacía. La cámara se encuentra a la altura de la mirada de un niño pequeño, lo primero que enfoca la cámara es la pantalla, luego va caminando por esa casa sin habitantes, a lo lejos se oyen los testimonios que se escucharán luego a lo largo del film. Escuchamos relatos entrecruzados, observamos a través de la mirada del niño. Es un niño que ronda por una casa vacía y que finalmente se detiene en una foto antigua de un hijo con su madre. El espectador ya percibe que el niño es Nicolás, más adelante sabrá que la mujer es Marta su madre desaparecida en el año 1976 durante la última dictadura militar en Argentina. El documental *Los rubios* también recurre a una mirada infantil de los trágicos hechos transcurridos en la historia argentina reciente. El film comienza con una animación con muñecos *Playmobil* para la construcción del cuerpo de los padres ausentes de Albertina. Alguien, que suponemos es Albertina de niña, juega con estos muñecos, que reemplazan lo que pudieran haber sido actores en ficción. Es sólo a través del

¹⁴ Entrevista realizada vía Skype en octubre de 2009. Laura Alcoba nació en La Plata en 1968 y vive desde los diez años en París, donde estudió Letras y es hoy catedrática universitaria. *La casa de los conejos* es su primera novela, que fue publicada originalmente en Francia por Gallimard bajo el título *Màneges*. La traducción al español la realizó Leopoldo Brizuela.

recurso a este juego infantil que la realizadora puede representar el secuestro y desaparición de sus padres, bajo la fantasía de una nave espacial que los “chupa”.

Estas escenas de los films de Carri y Prividera, como lo hacen las novelas de Alcoba y de Robles, instalan narradores infantiles. Alcoba y Robles narran desde la voz de unas niñas de apenas siete u ocho años, la cámara en *M* se sitúa a la altura del niño Nicolás y en *Los rubios* la escena de la desaparición es representada por medio de un juego con *Playmobils*. Figurando de formas diversas la cuestión de las vivencias de infancia, estos relatos se atreven a reflexionar acerca de las relaciones complejas entre niñez, violencia política y desapariciones, pero además lo hacen desde los puntos de vista de quienes fueron infantes en aquellos años.

No obstante, esa mirada no se encuentra subestimada ni se caracteriza por su pasividad o inocencia. Las niñas de las novelas de Alcoba y de Robles pueden escribir porque saben bastante sobre lo que ocurre a su alrededor.¹⁵ Por medio del recurso a la toma de la palabra por parte de las niñas, las novelas exhiben que no hay pasividad en el momento de recibir ese pasado sino que, por el contrario, las hijas poseen la intención de narrar por sí mismas su infancia. De esta manera, estos relatos configuran figuras de niñas ligadas a la creación.

Pero no olvidemos -rompiendo por un momento el pacto de lectura propuesto- que se trata de adultas que escriben como niñas en el presente. Ciertamente, el efecto más interesante de lectura de estas novelas es el que se produce en el momento de puesta en suspenso de la creencia en las niñas que escriben. Es en ese instante en el que develamos a las adultas que están detrás de las niñas –o a las niñas que escriben a través de las adultas– que experimentamos los vínculos entre pasado, presente y futuro que son resultado de estas narrativas. Porque como novelas, no son sólo el símbolo de una creación actual acerca del pasado heredado sino que se muestran como objetos abiertos hacia el futuro, por medio de su apertura hacia múltiples e indeterminadas lecturas.

Esa vuelta a la niñez realizada por medio de la escritura, ese darle la palabra a la niña que fueron, invierte la lógica de su experiencia infantil, que tal como es narrada las muestra como unas niñas adultas. Mediante esta operación de hacer (con) el pasado de los progenitores, llevando adelante un juego ficcional de hacerse pasar por niñas para escribir, estas escritoras invierten aquellas escenas vividas en la infancia, en las cuales se sintieron como adultas. Si en su niñez relatan episodios en que se experimentaron como adultas -situación enunciada desde

¹⁵ Martín Kohan (2014) ha diferenciado entre aquellas narraciones en las que los niños protagonistas saben y los que no saben nada respecto de la militancia de sus padres y el contexto de represión política en el que militan. A diferencia de la niña de *La casa de los conejos* que sabe demasiado de la militancia de sus padres y de la niña de *La historia oficial* de Luis Puenzo (1985) que no sabe nada o casi nada, el niño de *Una muchacha muy bella* de Julián López (2013) está preservado de ese saber y por ello “entrevé”: sabe y no sabe, se ubica así en un punto intermedio, configurando una “fenomenología de lo entrevisto” (Kohan, 2014).

el título de la novela de Robles-, el procedimiento de montaje ficcional realizado en sus novelas involucra a unas adultas que se ponen en el lugar de niñas, para habilitar a través de dicha operación la recuperación de al menos una parte de esa niñez –la del juego me interesa particularmente– que les fuera sustraída.

Se produce así una mutación del relato acerca del pasado en el presente a través del desplazamiento desde la posición subjetiva de una niña que se siente grande hacia una adulta que conforma una narración propia sobre su pasado y su infancia, incorporándose en una genealogía. Las novelas habilitan, entonces, un lugar ficcional para que las autoras hablen y digan lo que antes no había podido ser enunciado. El discurso resultante de esa alteración de la escena permite cierta elaboración del trauma y del duelo, que no supone una sutura completa de las experiencias trágicas sino la posibilidad de producir articulaciones del pasado que permitan aperturas hacia futuros posibles.¹⁶ *La casa de los conejos* y *Pequeños combatientes*, al introducir variaciones en las escenas vividas como traumáticas en la infancia, colaboran en la elaboración del pasado, otorgándole significados comprensibles para el sujeto. Son sentidos que habían estado prófugos durante la niñez.

Jugar a la guerra

Las niñas de *La casa de los conejos* y de *Pequeños combatientes* se narran como niñas que debieron crecer anticipadamente. No obstante, en ningún momento de las historias el lector puede olvidar que son niñas. Como sucedía en el proceso de escritura, en el cual se experimentaba un juego constante entre niñez y adultez, las historias también se articulan alrededor de esa oscilación entre la posición de niñas y de adultas de las protagonistas. Robles se ha referido a la protagonista de la novela como una “pequeña agrandadita” o como una niña “sobre-adaptada” (Quiroga, 2013).¹⁷ “Yo sabía que estábamos en guerra”, es lo primero que escuchamos de la niña protagonista de *Pequeños combatientes*. Ella dice saber pero, ¿qué sabe exactamente?, ¿de qué tipo es ese saber que ella menciona? Continuemos leyendo:

¹⁶ Por ejemplo, Robles se refiere a la posibilidad de “llorar a su abuela” que la escritura del libro le otorgó (Quiroga, 2013). Un duelo que no había podido ser realizado en sus años de infancia. En efecto, las dos abuelas (“la abuela de la ventana” y “la abuela judía”) son personajes muy importantes en la historia contada por Robles. Es junto a ellas que la niña experimenta muchas situaciones ligadas a lo afectivo y a lo sentimental, desde vivencias vinculadas a la alegría y al juego hasta otras relacionadas con momentos de tristeza y desesperación por la ausencia de los padres.

¹⁷ Asimismo, tanto en la novela de Alcoba como en la de Robles las niñas experimentan situaciones en las que se encuentran preocupadas porque sienten que no están siendo correctamente instruidas como niñas. En el caso de la niña de la novela de Alcoba la preocupación aparece cuando debe dejar la escuela (Alcoba, 2008:113), en la novela de Robles, la niña se preocupa por la falta de estimulación a través de “juguetes didácticos, de música para niños y de libros especiales” en la casa de sus tíos, teme que su mente involucre por falta de entrenamiento (Robles, 2013: 43).

“Yo sabía que estábamos en guerra, que había habido alguna clase de combate y que ellos estarían en alguna prisión helada peleando por sus vidas. Sabía que me tocaba resistir. Después me desconcertó mucho que no hubiera habido ni un solo tiro. Que el «se los llevaron» no estuviera tan errado, que no fuera una especie de clave para nombrar una balacera tremenda, horas de combate para luego rendirse ante la desigualdad de recursos, sino una realidad: habían venido a mi casa, muchos es cierto, había habido gritos, desorden, horas de interrogatorio, y luego se los habían llevado. Mi abuela me decía que había sido así porque mis padres habían querido protegernos. Eso siempre me pareció totalmente ridículo: si nosotros éramos combatientes, si estábamos preparados para un momento así, sabíamos qué hacer, cuándo escondernos, cuándo correr, cuándo llorar. Sabíamos que teníamos que ser fuertes, sabíamos las cosas que podían pasar. Despertarse a la mañana y ver a mi abuela desenchajada, tratando de ordenar la casa con su cuerpo enorme y disfuncional, repitiendo entre ahogos «se los llevaron, se los llevaron», fue horrible. ¡Ellos habían luchado durante la noche y yo había estado durmiendo! ¡Qué ser humano puede tener el sueño tan pesado!” (Robles, 2013: 12)

De la cita se desprenden ciertas cuestiones que estarán presentes a la largo de toda la novela. La primera, se refiere al modo en que Robles conforma la voz de la niña. Ella posee el dominio del lenguaje y el modo de argumentación de una adulta, en ese sentido, no parece comportarse como una niña. Como lectores experimentamos cierta extrañeza al saber que es una niña quien habla, quien utiliza ese vocabulario y construye ese tipo de frases complejas.

La segunda, se vincula al saber. Ella dice saber que estaban en guerra, que eran combatientes (“...si nosotros éramos combatientes”, dice la niña). Ese tipo de enunciaciones en las cuales la niña pretende incorporarse al grupo de los militantes adultos da cuenta de la identificación que ella experimenta con sus padres, al mismo tiempo en que la devuelve al mundo de los niños. Desde la primera página la novela nos advierte que nos adentraremos en el mundo imaginario que la niña construye para sí misma y para su hermano, un mundo que para conformarse extrae información de su entorno real, pero que se basa centralmente en la capacidad infantil de crear a través del juego. La niña dice saber acerca de la guerra pero como lectores la vemos jugando, imaginando, relacionando cuestiones de órdenes disímiles que producen argumentos, en muchos casos, ilógicos. La niña cree saber pero ha retenido solamente parte de la verdad, aquella comprensible por una niña pequeña.

La misma idea de una niña que se experimenta como adulta se advierte en varias secuencias de *La casa de los conejos* en las cuales se muestra a una niña permanentemente interesada por parecer adulta y que en muchos casos posee información ligada al mundo de los adultos, pero que llega a la conclusión de que no está a la altura de las circunstancias. Hay cierto sufrimiento allí en ese saber y no saber.

“Yo ya soy grande, tengo siete años pero todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor. Los hace reír que sepa el nombre de Firmenich, el jefe de los Montoneros, e incluso la letra de la marcha de la Juventud Peronista, de memoria. A mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a casa y me hagan

daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemen con la plancha. No aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante” (Alcoba, 2008:17-18).

Como muestra esta cita, la novela exhibe las tensiones derivadas de la vida clandestina de los militantes y de aquello que era preferible que sepan o no los niños. Que los niños sepan implicaba que comenzaban a formar parte del grupo que poseía el secreto y que por lo tanto estaban también expuestos a la posibilidad de delación, lo que aparejaba riesgos para todo el grupo familiar y también para la organización. A la vez este saber ponía a los niños frente a situaciones incómodas en los espacios públicos, ya sea en la escuela o frente a su familia ampliada que, muchas veces, desconocía todos los detalles de la militancia de los padres, situaciones que hacían que los niños deban mentir a pesar de que no llegaban a comprender enteramente qué era aquello que debían ocultar y por lo tanto cometían “errores”.

El relato nos cuenta que las salidas al colegio que realizaba la niña produjeron varios acontecimientos que pusieron en riesgo la seguridad de los integrantes de la casa, por ello Laura tuvo que dejar de ir a la escuela. Preocupada por instruirse decide hacer un crucigrama en el que escribe junto a “va”, “muerte”, “Videla”, “dar”, “Isabel” y “arte”, la palabra “asar”, así con “s” porque si no le era imposible ubicarla en el crucigrama. Por azar esta niña vive aquellos años en clandestinidad, digo por azar porque de alguna forma esa experiencia no le es propia, sino que es una experiencia que le ha sido otorgada por otros. Por azar, la niña logra salir del país con su madre en el 76. En el exilio se enterará que la casa de los conejos fue destruida en un operativo conjunto de la policía y el ejército, el 25 de noviembre de 1976, en el que murió Diana Teruggi (Didí). La hija de Diana (Clara Anahí Mariani), que ya había nacido en aquél momento, fue secuestrada y sigue siendo, aún hoy, buscada por las Abuelas de Plaza de Mayo.

En el apartado anterior, me referí a aquellos significados sobre la militancia y la dictadura que seguramente hayan sido inaccesibles para estas niñas y al modo en que la escritura se ha conformado para las adultas en un espacio de elaboración del duelo y de producción de nuevos sentidos. En el caso de la novela de Robles la producción de esos significados que se presentan como críticos respecto de los relatos ya instituidos es consecuencia del discurso que se conforma a través de esa voz ventrílocua. La adulta a través de la niña hace hablar a los padres. Es un discurso que no es mera repetición del tono heroico que en muchos casos ha sostenido los relatos producidos por la generación de los militantes. Porque es otra la voz a través de la que se enuncian: quien habla ahora es la niña. Usando palabras de otros pero con voz propia.

Ese lenguaje que proviene del mundo de la militancia de los padres es identificado con mayúsculas en la novela: Ejército Infantil de Resistencia, Comandante, Conducción, Historia, Levantamiento, Proceso Revolucionario, Lo Peor, Revolución, Resistencia, Partido, Capitalismo, Imperialismo Yanqui, Enemigo, Operación, Presos por Luchar, Colectivo, Democracia. Son todas palabras que provienen del mundo adulto de la militancia y que la niña reitera –cita– en otros contextos discursivos. Por medio de esa operación de transposición las palabras cobran otros sentidos, en muchos casos, paródicos.¹⁸ Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando escuchamos a la niña contarnos acerca de la conformación, por parte de su hermano, del “Ejército Infantil de Resistencia”.

Si bien seguíamos muy conectados yo ya no podía supervisarlo todo el tiempo, así que él empezó a trabajar solo, por las suyas. Cuando me quise acordar ya había armado el Ejército Infantil de Resistencia. Eran un grupo pequeño pero fuerte. Mi hermano era el Comandante, por supuesto – siempre tuvimos pasta de líderes los dos, no por nada teníamos la mejor educación política de todos los niños de nuestra área– y habían pensado una estrategia defensiva para cuando fuéramos atacados por el Enemigo. Como digo, no todos los niños habían sido tan bien educados como nosotros, y uno del grupo le contó a sus padres con orgullo su nuevo «juego» (Robles, 2013: 15)

La niña –identificada con sus padres– cita el lenguaje y las acciones de la militancia, cita palabras vinculadas a la revolución pero las ubica ahora en otros contextos: la escuela, su casa, la colonia de verano, el juego con los vecinos en la calle. Pero al mismo tiempo en que realiza esa operación de citado, la esconde: mientras es una militante simula no serlo (para sus tíos, sus abuelas, la maestra, los vecinos). Ella dice saber que está en guerra y que es una combatiente pero a su vez simula ante los otros que es una niña normal (“Podíamos parecer niños cualquiera o incluso niños perturbadores, pero nosotros éramos pequeños combatientes”).

Las resonancias paródicas emergen como resultado de la inclusión de esas palabras mayúsculas en un contexto que tanto nosotros –lectores– como los amigos del hermano de la niña interpretamos como un juego. Ubicadas de contrabando en el medio de ese juego infantil (aunque la niña no lo entienda como tal) las palabras cobran otros significados y suenan extrañas. Como si sus sentidos fuertemente anclados en los años setenta se independizaran pero a la vez se reforzaran. Como si al escucharlas en boca de los niños las entendiéramos de otro modo, como si esa carga de humor no hiciera otra cosa que remitirnos a la tragedia.¹⁹

¹⁸ Entiendo a la parodia como una relación de hipertextualidad que supone la desviación respecto de un texto anterior por medio de un mínimo de transformación. Dicha operación posee una connotación de sátira o de ironía porque implica un desplazamiento desde un relato épico, trágico o heroico hacia uno cómico o humorístico (Genett, 1989).

En la novela de Alcoba esos sentidos que emergen en el tiempo de la escritura pueden ser leídos en ciertas descripciones de la cotidianeidad que realiza la novela, que van conformando cierto clima ligado a lo siniestro y a lo opresivo pero que se entremezcla con momentos de alegría y felicidad. Ese clima se contrapone a lo que la niña Laura en la novela piensa como “un drama infantil normal” (que es también el que construyó Prividera en su infancia para explicarse –a sí mismo y a los otros– la ausencia de su madre)²⁰. Todos esos detalles de la cotidianeidad vistos a través de los ojos de la niña generan un efecto de cuestionamiento a la infancia que le tocó vivir. Por medio de esa tonalidad, la novela se contrapone con aquellos relatos que presentan miradas heroicas sobre la militancia de los años setenta en Argentina, en la narración no hay condescendencia con aquellos adultos que poblaban el mundo de la niña, sino que más bien la novela permite una lectura en clave de “orfandad”, que a la vez entra en tensión con la idea de que entre los integrantes de la casa de los conejos llegaron a conformar “casi una familia”. Esa es la herencia que elige Alcoba: una interrogación crítica sobre las circunstancias en que se desarrolló su infancia y a la vez un rescate de la figura de la familia que así y todo, en clandestinidad, con nombres falsos y estrategias de ocultamiento, construyeron los integrantes de aquella casa.²¹

Sigmund Freud (2007) ha estudiado los modos en que el juego infantil representa la repetición de una vivencia dolorosa para el niño. El análisis de la estructura del juego le permite advertir la existencia de una compulsión de repetición en los sujetos que se encontraría más allá del principio de placer y que conduciría al paciente a repetir en terapia lo reprimido -en muchos casos acontecimientos que le habían causado displacer en su infancia- en lugar de recordarlo.²² El niño, dice Freud, no sólo repite activamente lo que debía sufrir cotidianamente de forma pasiva sino que lo realiza una y otra vez, como empujado por revivir esa penosa experiencia, justamente por su carácter doloroso. Pero lo interesante el planteo freudiano es

¹⁹ En su trabajo acerca de los diversos modos de la transposición Gerard Genett sostiene que “lo cómico no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas” (Genett, 1989: 26).

²⁰ En una entrevista realizada por Memoria Abierta (2006), Nicolás Prividera cuenta que inventó sobre su madre una muerte por una enfermedad larga, para poder tener una historia sustituta para explicar su falta en la escuela.

²¹ Cecilia Sosa (2012) estudia los modos en que algunos de los discursos de HIJOS han posibilitado la apertura hacia nuevas filiaciones como resultado de las experiencias de duelo.

²² Para intentar comprender esta compulsión de repetición Freud nos relata su observación e interpretación del juego de su propio nieto de un año y medio de edad. El niño tenía el hábito de arrojar lejos de sí todos los objetos que se hallaban a su alcance, preferentemente los arrojaba debajo de la cama o a algún rincón donde se ocultaran de su visibilidad. Al arrojar el objeto el niño profería un fuerte “o-o-o-o”, que según interpretaron los adultos significaba “fort” (se fue). El niño, dice Freud, jugaba a que sus objetos “se iban”. Pero la observación primordial surgió un día en que el niño tenía un carretel con un hilo y no lo usó para arrastrarlo o alguna otra actividad sino que nuevamente lo hacía desaparecer mientras pronunciaba su “o-o-o-o”, y luego tirando del hilo lo hacía regresar al tiempo que profería un “da” (acá está). Freud interpreta este juego afirmando que lo que el niño realizaba mediante esta acción constante y repetitiva era escenificar por sí mismo, con lo que tenía a su alcance, la desaparición y regreso de su madre (Freud, 1920).

que si bien el juego implica una reiteración, entraña también cierta modificación en la posición del niño que le permitiría procesar las impresiones dolorosas, porque “en cuanto el niño trueca la pasividad del vivenciar por la actividad del jugar, inflige a un compañero de juegos lo desagradable que a él mismo le ocurrió y así se venga en la persona de este sosías” (Freud, 2007:7). Mediante la repetición de la vivencia desagradable en el juego, el niño realiza un pasaje de un estado pasivo a uno activo.

Basándose en estas concepciones freudianas sobre el juego infantil, Walter Benjamin (1989) esbozó una incipiente “teoría del juego”. El autor sostenía que el mundo de los juegos no puede ser considerado desde el punto de vista de la imitación, sino que es la ley de la repetición la que lo rige. Nada hace más feliz al niño que la repetición y el retorno, en los que busca el restablecimiento de una situación anterior, sin importar que esta haya sido en algunos casos traumática. Escribía Benjamin: “la esencia del jugar no es un ‘hacer de cuenta que...’, sino un ‘hacer una y otra vez’, la transformación de la vivencia más emocionante en hábito”. Los hábitos eran, para el autor, “formas irreconocibles, petrificadas, de nuestra primera dicha, de nuestro primer horror” (1989:94). Este interés de Benjamín en las características de la estructura del juego infantil tal como fuera descripta por Freud –el pasaje del niño de un estado pasivo a uno activo, una compulsión a la repetición de vivencias desagradables, la transformación de algo extraordinario en un hábito– radicaba en los vínculos que esta experiencia del juego entabla con la experiencia auténtica (*Erfahrung*), aquella que Benjamin estaba viendo empobrecerse y desaparecer en el mundo moderno y que quería tratar de rescatar y restituir. Así, el modo en que para Benjamin opera la experiencia auténtica se asemeja a la estructura del juego infantil freudiana. Respecto de esta similitud no puede pasar desapercibido que los acontecimientos causados por la Guerra Mundial juegan un papel importante en ambos autores. En las elaboraciones de Freud es sobre un fondo de crueldad y de horror, de pérdidas y desdichas que el juego del niño se presenta al lector, así el juego infantil tiene en algunos casos características similares a las que Freud encuentra en los sueños de los enfermos de “neurosis traumáticas” producidas por el padecimientos de acontecimientos fuertemente desestabilizantes. De igual forma, Benjamin en su ensayo “El narrador” (1999) se refiere a la extinción de la capacidad de narrar, de transmitir experiencias, que había traído aparejada la Guerra Mundial. Quienes regresaban de la guerra no tenían experiencias que contar, se había generado un mutismo por la enormidad de los cambios producidos. Con la desaparición de esta figura del narrador Benjamin observa una forma de conformación de la experiencia que se estaría extinguiendo. Ciertos acontecimientos de la modernidad (traumas, shocks, entre otros) obliterarían la capacidad de generar experiencias.

No obstante, para Benjamin, el cuento para niños, que pervive en la estructura de toda narración posibilitaría la transmisión y el intercambio de experiencias entre las generaciones.²³ Siguiendo estas ideas de Benjamin acerca de los vínculos entre juego y experiencia, las obras consideradas pueden ser leídas como narraciones que, al poner a circular miradas infantiles acerca de acontecimientos traumáticos que suponen la puesta en discurso de la estructura del juego, habilitan la producción y transmisión de una experiencia auténtica. Por otra parte, el modo en que Robles trabaja en su novela el recuerdo sobre su padre y su madre desatado a partir de la visión de un globo violeta en un cumpleaños, es análogo al modo en que, en la novela *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, el recuerdo repentino del sabor y el olor de una *madeleine* devorada con placer en su infancia conduce al narrador a recuperar el pasado. Esa memoria involuntaria, producida a partir de un recuerdo de infancia que aparece inesperadamente, es la modalidad de la rememoración que Benjamin rescata como capaz de producir experiencia (en contraposición con una memoria voluntaria que implica la intervención de los acontecimientos por la conciencia). Así, se refiere la niña de *Pequeños combatientes* al modo en que fue “asaltada” por ese recuerdo:

“De repente frente a mí apareció una nena que sostenía un globo violeta, pero no era un globo común de cumpleaños, era uno globo de esos que se van hacia arriba. Fue como si me hubieran tirado de un empujón hacia el centro de mi recuerdo y de pronto me encontré en el cuarto de mi mamá y mi papá, viendo como se pegaba al techo un globo violeta” (Robles, 2013: 70).

En suma, las novelas que estoy considerando escenifican situaciones de juego e imaginación, posibilitando aperturas hacia la elaboración de situaciones vividas de modo doloroso en la infancia. Por un lado, el juego emerge en esas situaciones en que las infantes generan mundos imaginarios con las palabras y los recursos que encuentran a su alrededor (por ejemplo, cuando juegan a estar en guerra o cuando construyen crucigramas para instruirse). Por otro lado, a través del proceso de escritura, las autoras juegan a ser niñas en la ficción y recuerdan transformando en lugar de repetir. La capacidad de producir una narración de los acontecimientos del pasado posibilita la conformación de una experiencia a partir de recuerdos traumáticos.

¿Víctimas colaterales?

²³ Apropriadose de las conceptualizaciones sobre la experiencia de Benjamin, LaCapra (2006) sostiene que, justamente, el problema de elaborar el trauma se refiere al pasaje de *Erlebnis* (experiencia vivida) a *Erfahrung* (experiencia auténtica). Esa capacidad es la que Benjamin encuentra en el juego infantil y la narración.

“Perdimos todo, desde los juguetes hasta el nombre”, escribe Ángela Urondo Raboy en *¿Quién te creés que sos?* (2012) poniendo en el centro de su libro a su infancia desmembrada. Hija de los militantes montoneros Francisco “Paco” Urondo y Alicia Cora Raboy, cuando tenía once meses, en 1976, asesinaron a su padre y secuestraron a su madre, que está desaparecida. Ángela también fue secuestrada, pero fue recuperada y adoptada legalmente por una tía materna. Sin embargo, creció desconociendo su verdadera historia. Actualmente, tras un juicio de desadopción recuperó su verdadero nombre.²⁴

El libro evoca en su composición la (re)construcción de una identidad. Porque funciona como lo hace la memoria: intentando unir los pedazos de una historia mal contada a través de materiales heterogéneos (poemas, fotos, cartas, recortes de diarios, relatos de sueños, escrituras de otros sobre su historia, apuntes, documentos judiciales). Mezcla de testimonio y diario íntimo, el texto reflexiona sobre la niña Ángela en distintas situaciones de su vida. Piensa su período en cautiverio asumiéndose bajo la figura de una niña ex detenida desaparecida y lanza un incómodo reclamo al Estado: ¿acaso los niños, por no haber sido blanco directo del exterminio, no merecen el reconocimiento de prisioneros políticos?

También rememora la etapa en la que fue una beba hija de militantes para comprender qué implicancias tuvo Montoneros en el trágico desenlace. Urondo fue acusado de tener una relación con Alicia mientras vivía con Lili Massaferró y, tras un Juicio Moral Revolucionario, fue expulsado del diario *Noticias*, degradado y trasladado a Mendoza, donde quedaba más expuesto. La infidelidad no entraba dentro de los marcos morales del idealizado hombre nuevo. Ángela se expresa de modo crítico frente a situaciones de desprotección que vivieron los militantes y sus familias, ante una organización que aún hoy sigue sin asumir su responsabilidad, varada en la figura del héroe mártir.

Ángela reflexiona sobre su secuestro en el D2 de la provincia de Mendoza, el mayor centro de detención ilegal y tortura de la zona, para pensarse a ella como niña secuestrada y para hacer justicia también por los niños que pasaron por situaciones similares o más terroríficas.²⁵

Ángela escribe:

²⁴ En junio de 1976 en Mendoza, cuando Ángela tenía sólo 11 meses de edad, fueron emboscados por las fuerzas represivas en el auto en el que viajaban los tres. La madre está desaparecida, el padre fue asesinado en el momento y ella fue secuestrada y llevada a un orfanato del que la recuperó su abuela materna. Pero la historia no termina allí. La familia materna decide darla en adopción a una prima de la madre desaparecida y perder todo contacto con la familia Urondo; recién a los 20 años, Ángela conoce su historia familiar y comienza una travesía para restituir su identidad, que implicó un juicio de des-adopción -finalizado a comienzos de 2013-, una figura legalmente inexistente, pues las adopciones plenas son inapelables.

²⁵ Reflexiones en relación al tema de los niños que pasaron por centros clandestinos de detención se encuentran centralmente en los apartados “Los chicos”, “*Absurdus*”, “Niños perejiles” y “La verdad de la historia” (Urondo Raboy, 2012: 91-99).

“Si hasta hace poco no estaba segura de algunas cosas, ahora sí. Desde que vi las fotos del D2, estoy segura de que estuve allí y que pasé al menos una noche ahí dentro, tal vez más. Pudieron ser varios de los veintitrés días incógnitos. (...) Algo mío quedó en el D2 y algo del D2 quedó dentro mío (...). Al abordar el tema yo generalmente hablaba «del secuestro de mis padres», como si fuesen un combo, hasta que empecé a notar (y remarcar) la diferencia entre un caso y otro. Desmenuzando, empecé a tomar también conciencia de mi propia vivencia durante el tiroteo y el secuestro; entonces el relato pasó a ser «mataron a papá y a mí me secuestraron junto con mamá» y esa fórmula funcionó durante un tiempo. Desde que comprobé que fui llevada a ese lugar, me fui asumiendo como ex detenida desaparecida y empecé a preguntar si había alguna diferencia entre los demás ex detenidos desaparecidos y yo por haber sido una niña en el momento de mi secuestro” (Urondo Raboy, 2012: 94-95).

Si el caso de Ángela es muy complejo, porque estuvo en cautiverio y su identidad fue sustraída; las novelas de Alcoba y de Robles, dan cuenta también de las complejidades y desenlaces trágicos de las vidas de las niñas y los niños hijos de militantes durante el terrorismo de Estado. La cuestión del nombre de la niña es central en la novela de Alcoba. *La casa de los conejos* narra la experiencia de una nena que vive en la clandestinidad, que sabe que no debe decir su apellido, que tendrá documentos falsos y que en un momento de angustia pierde la certeza sobre su identidad y se pregunta: “¿Cuál es, al fin y al cabo, mi nombre?”. Pregunta que instala la vacilación sobre la identidad y la conciencia del peligro de pronunciar su nombre. La pregunta por el nombre que se hace la niña, que puede entenderse como una pregunta que continúa aún hoy, puede vincularse con dos de las palabras del crucigrama, las dos que a simple vista parecen más ajenas a la serie: arte y azar. La novela da cuenta de una búsqueda por comprender el nombre propio, por comprender ese nombre que fue mucho tiempo cargado con temor, que era sentido como una amenaza. La niña y también la adulta, que aparece como narradora tanto al comienzo como al final de la novela, intentan comprender cuánto de azar hubo en esas muertes y supervivencias. Y es el arte -que se exhibe en el crucigrama como una palabra incluida más bien por la adulta escritora que por la niña- el que le otorga a Laura Alcoba (narradora-escritora- niña- adulta), la posibilidad de relatar esas experiencias vividas, de construir sentidos sobre ese pasado, de criticarlo, pelearse con algunas situaciones, entender otras.

En las obras analizadas, si bien de modos diversos, nos encontramos con niñas que se asumen como sujetos de la situación, más allá de que sean partícipes de dichas experiencias no por una decisión propia sino por elecciones de sus padres, hay un viraje donde estas hijas dejan ya de referirse a las experiencias paternas para escribir sobre las propias vivencias, son sujetos de la situación y no sólo víctimas colaterales. En el caso de la novela de Alcoba el “azar” aparece como aquél que articula esas elecciones de otros, en tanto que en los textos de Urondo Raboy el reclamo es bien directo hacia los responsables de su situación en la niñez (principalmente

las FF.AA, sus familiares que le mintieron, los compañeros de militancia de sus padres que los fueron desprotegiendo).

Al posicionar a la niñas como sujetos de la escena, estas obras recurren como modo de legitimar sus voces al “haber estado allí”, que había sido también el modo de habilitar los testimonios de sus padres militantes. Esa legitimidad es a su vez desarticulada por medio de la voz ficcional de las niñas. Voces infantiles que, como ya mencioné, tienen efectos paródicos que reformulan los relatos previos, conformando discursos que incomodan porque contienen reclamos por haber sufrido en carne propia los resultados de las elecciones de otros (los padres, los políticos, las FF.AA, la sociedad). Si bien han sido protagonistas involuntarias de la violencia de los setenta han formado parte de esa escena y han sufrido sus consecuencias. Y en ese sentido –esto es lo que nos vienen a decir con sus relatos de infancia– conservan la autoridad de quienes lo han vivido.

Las pasadoras. Maternidad, ficción y transmisión

El diseño de la tapa de la novela de Raquel Robles consiste en unos dibujos infantiles que representan varias de las escenas presentes en el libro. Son dibujos realizados por los hijos de la autora. En los agradecimientos al final de la novela leemos: “Gracias a mis hijos Vito y Vera Giubellino, por demostrarme cada día que la infancia no es un combate, sino una aventura de amor y belleza. Y por lo dibujos, claro. (153)”. Así, las marcas paratextuales que acompañan a la novela nos invitan a leerla convocando la maternidad de la autora. La posición de madre de Robles ya había sido invocada cuando se publicó su primera novela, *Perder*, en 2008. En una entrevista dada al diario *Página 12* la autora sostenía:

“Contarle el pasado a otro, a las generaciones que vienen, implica un cierto renunciamento a la verdad, asumir que toda cosa que se cuenta es una ficción. Tengo poca demanda por parte de mis hijos, pero si tuviera que contarles de mis padres, la verdad es que tengo muy poco para decirles si tuviera que ceñirme a la verdad. Lo poco que conozco es medio pobre en términos de contar una historia. Son hechos que necesitan de una ficción para ser anudados. Me parece que hay que reconocer que cualquier cosa que contás, la inventás, inclusive cualquier cosa que contás de tu propia vivencia. Si queremos pensarlo en términos de verdad y mentira, contamos una mentira sobre algunos hechos verdaderos. O podemos pensarlo de otra manera: cómo lo real encarnado en el cuerpo, lo orgánico y la ficción, te permite, si querés, inventarte como madre. Hay un hecho insoslayable y es que yo parí a mi hijo, pero que sea la mamá es un invento que voy interpretando con la convicción de un actor que compone un personaje. Y para actuar, tenés que mentir. No se puede ser madre sin inventar, sin ficcionalizar (Frieria, 2008).”

De estas palabras me interesa retener el anudamiento que postulan entre maternidad, ficción y transmisión. Creo que tejen la trama de efectos de sentido derivados de las obras de estas

mujeres pertenecientes a la generación de las hijas de militantes y/o desaparecidos, que en el momento de generar sus obras son también madres.

De igual forma, el libro de Ángela Urondo Raboy está dedicado a sus hijos: Boris y Rufino. Pero no sólo en ese elemento que rodea al libro encontramos huellas de la maternidad de la autora. Una de las cuestiones más interesantes del texto es que en varias secuencias narrativas Urondo Raboy se desplaza del lugar de niña para pensarse desde su posición de madre. ¿Cómo contarles a sus hijos la historia de sus abuelos si ella misma no la conocía? Sus hijos instalaron la necesidad de saber más. Es para ellos que Ángela crea formas nuevas de contar lo que pasó. Ángela, la adulta, la madre, se coloca como aquella que desea transmitir adecuadamente la historia. ¿Podemos imaginar una tarea más éticamente acorde para esta adulta a quien de niña su identidad le fue obliterada? La modificación en la posición subjetiva que experimentan estas hijas cuando comienzan a ocupar también el lugar de madres se expresa con claridad en las palabras de Urondo Raboy:

Cada año me pregunto: ¿qué es cumplir años? ¿Cumplir con qué? ¿Cumplir con la vida, por no haber muerto, durante un año más? ¿Qué festejamos, el hecho de seguir viviendo? Prefiero pensar que se trata de rememorar el día en que se comenzó a vivir fuera de la madre. *Re-unirse* en torno a ese hecho, compartir la vivencia, transmitirla, establecer la memoria de ese comienzo, que pertenece tanto a la madre como al hijo. (Cuando no se tiene la mamá, el cumpleaños pierde la mitad del sentido.) Para mí, pasó a ser un ritual para la sociedad, para los otros. Interiormente, mis cumpleaños siempre fueron ella y yo. Yo, sin ella, frente al espejo del baño, diciéndole a los ojos: «Feliz cumpleaños, gracias por darme la vida, lo hicimos, un año más», como si conservar mi propia vida fuera conservar de algún modo también la suya, y ése fue siempre mi compromiso con ella, año a año, y dentro de unos días, uno más. Ahora que tengo hijos, mi compromiso se renueva con ellos, y el festejo vuelve a tener sentido, porque ellos no estarían acá si yo no hubiese sobrevivido todos estos años. Ahora, mis cumpleaños son de mamá, de mis hijitos y mío, y el compromiso es con ellos, para que nunca les falte su mamá, su historia, su festejo” (Urondo Raboy, 2012: 263)

En su libro *Contrabandistas de la memoria*, Jacques Hassoun reflexiona acerca del modo en que “el acto de pasaje que representa la transmisión, concierne a tres generaciones” (Hassoun, 1996:156). Las ficciones que he analizado en este recorrido, pueden leerse como inscripciones de ese acto de pasaje que es la trasmisión entre generaciones. Si bien la posibilidad –subjetiva e histórica– de la construcción de narraciones desde una mirada infantil de los acontecimientos vividos durante los años de violencia política argentina es el resultado de las modificaciones ocurridas en los discursos sociales referidos a la memoria del terrorismo de Estado, en estas ficciones esa apertura parece verse reforzada por la necesidad que como madres se les plantea a las autoras de transmitir las herencias, legar relatos simbólicos y construir memorias para las nuevas generaciones que ya han arribado a la escena familiar y social. El advenimiento al mundo de los nietos y las nietas de los militantes (en algunos casos

desaparecidos), confronta a las hijas con su posición subjetiva de madres, ubicándolas frente al deber ético-político de hacer con su pasado y el de sus antepasados, para poder “pasar” la historia.

Un “pasaje logrado” inscribe al sujeto en un proceso de continuidad y discontinuidad, al insertarlo en una genealogía que le da un nombre. Una “transmisión lograda” exhibe un desplazamiento -aunque sea mínimo-, que permite subjetivar un legado reconociéndolo como propio, otorgando un espacio de libertad al sujeto. La transmisión es un “tesoro que cada uno se fabrica con elementos brindados por los padres, por el entorno” (Hossoun, 1996: 121). Es un proceso que supone heredar un relato para hacer algo nuevo con él, para crearlo con voz propia. En este sentido, la obra de estas autoras puede ser interpretada como un símbolo cultural de esa transmisión. Ellas son, sin duda, pasadoras.

“Porque si la repetición inerte implica con frecuencia una *narración sin ficción*, la transmisión reintroduce la ficción y permite que cada uno, en cada generación, partiendo del texto inaugural, se autorice a introducir las variaciones que le permitirán reconocer en lo que ha recibido como herencia, no un depósito sagrado e inalienable, sino una melodía que le es propia. Apropiarse de una narración para hacer de ella un nuevo relato, es tal vez el recorrido que todos estamos convocados a efectuar.” (Hassoun, 1996:178).

Las modalidades narrativas conformadas por las obras de estas mujeres les permiten deslizarse desde la posición de hijas hacia la de madres, construyendo un relato que prueba que la memoria y sus estrategias no son siempre las mismas, sino que se van modificando a lo largo del tiempo, como consecuencia de la transformación de los propios sujetos. Estas jóvenes nacidas durante los años setenta en Argentina han hallado en el arte una forma de narrar con voz propia un pasado que parecía pertenecer sólo a sus padres protagonistas. Ese desplazamiento desde una posición que recibe pasivamente el pasado hacia una que lo interroga otorgándole nuevos sentidos es crucial como modo de legitimación de las voces de las hijas y los hijos. A través de las obras que hemos estudiado estas jóvenes construyen un pasado diferente al mismo tiempo que se posicionan en el centro de la escena (pasada y actual) para reclamar su propio protagonismo y poder legarle la historia a las futuras generaciones.

Bibliografía

- Alcoba, Laura, (2008), *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa.
Alcoba, Laura, (2012), *Los pasajeros del Anna C.*, Buenos Aires, Edhasa.
Amado, Ana, (2004). “Órdenes de la memoria, desórdenes de la ficción”, en Ana Amado y Nora Domínguez (comp.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós.

- Arfuch, Leonor, (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Augier, Pola (2010) *Los jardines del cielo*, Buenos Aires: Sudestada.
- Badagnani, Adriana (2014). "La memoria de los pequeños combatientes: Raquel Robles y la narrativa de los hijos de desaparecidos", *Oficios Terrestres*, N° 29, Facultad de Periodismo y Comunicación Social - Universidad Nacional de La Plata.
- Benjamin, Walter (1989), "Juguetes y juego", en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter (1999), "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid.
- Blejmar, Jordana (2013a), "Ficción o muerte". Autofiguración y testimonio en *Diario de una Princesa Montonera -110% Verdad*, *Crítica Latinoamericana*, <http://criticalatinoamericana.com/ficcion-o-muerte-autofiguracion-y-testimonio-en-diario-de-una-princesa-montonera-110-verdad/>
- Blejmar, Jordana (2013b) "Copyright de la memoria, autoficción y novela familiar en *Soy un bravo piloto de la nueva China*", *Kamchatka*, N° 3, Mayo 2013
- Blejmar, Jordana; Fortuny Natalia (Coord) (2013) Dossier: "Revisiting postmemory: The intergenerational transmission of trauma in post-dictatorship Latin American culture" *Journal of Romance Studies*, Volume 13, Number 3.
- Bruzzone, Félix, (2008), 76, Buenos Aires, Tamarisco.
- Bruzzone, Félix, (2008), *Los topos*, Buenos Aires, Mondadori.
- Butler, Judith, (2004), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Diez, Rolo, (2000), *Los compañeros*, De la Campana, La Plata.
- Feijoo, Cristina (2007) *La casa operativa*, Planeta, Buenos Aires.
- Freud, Sigmund, (2007), "Más allá del principio de placer". *Obras completas. Volumen XVIII, Amorrotu*, Buenos Aires.
- Friera, Silvina (2008) "Sin mística estamos en el horno", *Página 12, Suplemento Cultura y espectáculos*, miércoles 24 de diciembre de 2008.
- Genette, Gerard, (1989). *Palimpsestos*, Taurus, Madrid
- Hassoun, Jacques (1996), *Los contrabandistas de la memoria*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor
- Hirsch Marianne (1997), *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge/ Londres, Harvard University Press.
- Jelin, Elizabeth (2000) "Memorias en conflicto", *Puentes de la memoria*, N° 1, Buenos Aires.
- Kaufman, Susana (2006), "Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias" en Jelin, Elizabeth; Kaufman, Susana (comps.) (2006) *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kaufman, Susana (2014) "Violencia y testimonio. Notas sobre subjetividad y los relatos posibles", *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, N° 1.
- Kohan, Martín (2014) "Cosa de niños", *Estudios de Teoría Literaria, Revista Digital*, Año 3, N° 6, Facultad de Humanidades, UNMDP.
- LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LaCapra, Dominick (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires, FCE.
- Nofal, Rossana. (2014) "La guardarrope revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba", *El taco en la brea*, Año 1, N° 1
- Oberti Alejandra; Pittaluga, Roberto (2006), *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, El cielo por Asalto, 2006.
- Oberti, Alejandra (2006), "La memoria y sus sombras", en Jelin, Elizabeth; Kaufman, Susana (comps.) (2006) *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Peller, Mariela (2009). "Identidades clandestinas. Política, moralidad y vida cotidiana en la literatura testimonial sobre la militancia guerrillera en Argentina". Ponencia publicada en *Actas de las XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Universidad Nacional del Comahue*. ISBN: 978-987-604-153-9
- Pérez, Mariana Eva (2012) *Diario de una princesa montonera*, Buenos Aires: capital Intelectual

- Pittaluga, Roberto, (2007) "Miradas sobre el pasado reciente argentino. Las escrituras en torno a la militancia setentista (1983- 2005)", en Franco, Marina y Levín, Florencia (comp.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- Pron, Patricio (2012) *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Buenos Aires: Mondadori.
- Quiroga, Osvaldo, (2013) "Entrevista a Laura Alcoba" en el programa *El refugio por la vuelta*, emitido por Radio Provincia (am 1270), miércoles 24 de abril de 2013. El audio está disponible en: <http://www.amprovincia.com.ar/noticias/14083-pequenos-combatientes-la-mirada-de-una-nina-sobre-los-70>.
- Robin, Regine (1994). *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Buenos Aires: UBA.
- Robles, Raquel (2013) *Pequeños combatientes*, Buenos Aires: Aguilar.
- Ros, Ana (2012), *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*. New York, Palgrave MacMillan.
- Semán, Patricio (2011) *Soy un bravo piloto de la nueva china*, Buenos Aires: Mondadori
- Sosa, Cecilia, (2012) "«Queremos mamá y papá». Duelo y filiación en la Argentina contemporánea", en *Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de ciencias Sociales*, N° 81, UBA, Buenos Aires.
- Szurmuk, Mónica (2009) "Posmemoria" en Szurmuk, Mónica; Mckee Irgwin, Robert (coord.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México: Instituto Mora/Siglo XXI.
- Urondo Raboy, Ángela (2012) *¿Quién te creés que sos?*, Buenos Aires: Capital Intelectual